

## AUTOBIOGRAFÍAS Y POÉTICAS: CONFLUENCIA DE GÉNEROS NARRATIVOS

Rosa FERNÁNDEZ URTASUN  
Universidad de Navarra

Existe en la historia de la literatura una larga tradición de autores que han querido transmitir por escrito episodios de su vida que pudieran ser leídos por otros. Independientemente de las causas que hayan podido llevar a estos escritores a mostrarse de tal modo en público, no cabe duda de que esa misma objetivación en el lenguaje de lo que fuera vida permite empezar a reflexionar sobre el sentido de la escritura autobiográfica.

Cuando los autores autobiográficos son al mismo tiempo escritores de obras de ficción —novelistas, dramaturgos, poetas— nos encontramos ante una situación muy particular, ya que la mirada retrospectiva sobre la propia vida lleva inevitablemente a una reflexión sobre la obra escrita, y el hecho de la distancia obliga de modo casi inconsciente a la formulación teórica de ese mismo quehacer. En las obras de los escritores, las autobiografías se transforman en poéticas.

La cuestión que aquí se plantea alcanza en España un punto álgido de interés en un momento histórico muy determinado. Los primeros tratados que podemos llamar de poética, que ofrecen una teoría de la literatura que va más allá de la sistematización de la retórica, aparecen a finales del siglo XIX, en torno a la polémica surgida por el naturalismo. La problemática que plantea esta corriente es capital: seguir sus postulados no suponía solamente, como había ocurrido hasta entonces con las distintas modas literarias, una cuestión de gusto estético sino que conllevaba una opción ética. El culteranismo y el conceptismo eran elecciones retóricas, aunque comportaran una determinada visión de la vida. La ilustración empieza a comprometer a los escritores haciéndoles responsables de su influencia en la sociedad, pero, por así decirlo, respeta las determinaciones personales de cada autor. El romanticismo, siendo más personal, podía ser «utilizado» desde distintos puntos de vista, como demostró Victor Hugo tras el estreno de *Hernani*. Incluso el realismo

podía ser neutral. Pero el naturalismo ya no. Zola se sorprende de que Emilia Pardo Bazán pueda ser católica y naturalista<sup>1</sup>. A él, «padre» de esta corriente, le resulta incompatible.

En la generación inmediatamente posterior a la realista-naturalista, la generación del 98<sup>2</sup>, las reflexiones sobre la creación literaria ya se han desplazado completamente del centro. En los libros que vamos a trabajar los autores no se plantean la pertinencia de tal o cual movimiento literario, ni siquiera su posible adscripción a él. Junto a una evolución estilística muy personal y a la postre muy distinta, todos sienten la necesidad de expresar de un modo más o menos vivencial o teórico el sentido de su vida precisamente como escritores. El eje alrededor del cual giran sus reflexiones no es la literatura sino el escritor. Y, de nuevo, en el escritor arte y vida se confunden de tal modo que lo que empieza siendo una poética personal acaba en auto-biografía.

Mi interés en este trabajo no radica en definir ambos géneros o en expresar sus conexiones; simplemente quiero acercarme a la complejidad de las cuestiones que plantea su interrelación en estas obras en un momento histórico inicial que considero altamente significativo de lo que a lo largo del siglo XX será una práctica habitual en la inmensa mayoría de los escritores.

Para elaborar esta primera aproximación al estudio de los dos géneros me he servido de cuatro obras que pertenecen a autores contemporáneos y conocidos entre sí. Estos libros son muy diferentes unos de otros, tanto por el género —al menos aparente— por el que los juzgamos al leer el título, como por el tono con el que están escritos. Esta variedad lejos de ser un obstáculo es especialmente útil para destacar cómo un mismo interés se acaba manifestando en formas genéricas muy diversas.

1 «Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la Sra. Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario» (Zola en Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Madrid, Anthropos, 1989, 122).

2 Unamuno, Azorín y Baroja no presentan dificultad a la hora de ser encuadrados dentro de la llamada Generación del 98. Se podría objetar que Valle Inclán no pertenece propiamente a esta generación y que se trata de un autor modernista. Para el objetivo de este trabajo esta distinción no resulta significativa, ya que los géneros no dependen de corrientes concretas de la literatura. Hablo de generación del 98 por utilizar un criterio que resulta mucho más definido desde el punto de vista cronológico (el modernismo es, en la teoría literaria de muchos países, un movimiento que abarca prácticamente todo el siglo XX) y espacial (la generación del 98 está por su mismo nombre ligada a la historia española, mientras que el modernismo es un movimiento de ámbito universal).

Cronológicamente, el primero que se escribió es *La lámpara maravillosa*, de Valle Inclán. El título, modernista, parece sugerir esa lámpara maravillosa que encierra al genio, y por tanto podríamos pensar que nos encontramos ante una obra que recoge el anterior sentimiento romántico. En realidad, se trata de una serie de escritos que Valle empezó a publicar a partir de 1912 y que recoge como libro por primera vez en 1916, aunque continuó corrigiendo las sucesivas apariciones de la obra hasta 1922. En ella, el tono siempre poético de Valle alcanza resonancias casi místicas. Entre 1925 y 1927 escribe Unamuno, *Cómo se hace una novela*, y lo publica en Buenos Aires ese último año. El título podría de nuevo desconcertarnos y hacernos pensar en uno de esos manuales de tipo divulgativo para escritores noveles: nada más alejado. La profundidad de la teoría poética sólo se ve superada por la fuerza dramática de la experiencia vital. Veinte años separan esta obra del quinto tomo de las *Memorias* de Baroja que se publican bajo el título de *La intuición y el estilo*. Tiene esta obra un tono distendido, informal y ameno, dentro del sencillo y ya para entonces más que consolidado estilo barojiano. La última obra que veremos, *El escritor*, de Azorín, se publicó por primera vez un poco antes, en 1942. El título nos dice poco sobre el género, pero muy pronto nos damos cuenta de que se trata de un libro escrito y publicado como novela, con toda la carga de ficcionalidad que esto lleva consigo.

### 1. Poética y autobiografía

Antes de entrar en los textos creo que es imprescindible proceder a una exposición teórica de la cuestión para si no definir al menos dejar claros los términos sobre los cuales nos movemos. Si se consideran de manera independiente o desde un punto de vista estrictamente analítico, autobiografías y poéticas son dos géneros (los llamaremos así por comodidad, aunque propiamente no estén definidos como tales) bien diferenciados. Sin embargo, como ha quedado sugerido más arriba, en algunas ocasiones la confluencia de ambos es inevitable. Porque una buena autobiografía, desde el punto de vista de la calidad literaria, es la que está escrita por un buen escritor. Y un escritor que hable de su vida de algún modo deberá reflejar ese rasgo tan fundamental de ella que es su producción poética. Al mismo tiempo, en obras escritas con apariencia de declaración de intenciones encontramos de manera explícita las alusiones biográficas: la declaración personal, las influencias, los gustos particulares o la voz de la experiencia. No sucede así, sin embargo, en todas las ocasiones. Una biografía que se detenga en los años de la infancia puede acabar antes de que el autor descubra su vocación literaria. Si el punto de vista desde el que se ha escrito tal autobiografía trata de adecuarse a la edad del protagonista no encontraremos una referencia explícita, aunque

sí podríamos probablemente distinguir las inevitables huellas de perspectiva de quien escribe tras el paso de los años.

### Poética

En el uso moderno del término, la poética hace referencia a la teoría de la literatura en general<sup>3</sup> a los principios estéticos que rigen el quehacer literario. Casi siempre cuando los autores contemporáneos proponen esta definición sugieren de algún modo que supone un paso adelante en cuanto a la concepción tradicional de poética.

Así por ejemplo, Fowler, en su compilación de términos de crítica explica cómo la teoría literaria moderna, comenzando con los formalistas rusos hasta los estructuralistas y post-estructuralistas, ha creído necesario no sólo detenerse en la explicación de los textos —que, según se sobreentiende fue la tarea de la poética anterior a la modernidad— sino llegar a identificar las propiedades generales que hacen posible la literatura. También encontramos afirmaciones de este tipo en los textos de los críticos. Todorov, por ejemplo, al hablar de la poética estructural advierte que bajo el nombre de «poética» solemos clasificar dos tipos de teoría. Una, la tradicional, en la que se encuadran obras de gran categoría como la *Poética* de Aristóteles, y que es de tipo descriptivo. La otra, en la que incluye la su propia teoría estructuralista, es la que «considère l'œuvre littéraire comme la manifestation "d'autre chose"»<sup>4</sup>.

Esta distinción entre poéticas modernas y antiguas nos lleva a una interesante consideración. Ante todo, creo que está más que justificado sospechar de que la *Poética* de Aristóteles sea exclusivamente un estudio de tipo descriptivo, aunque sea cierto que haya habido a lo largo de la historia de la literatura muchos tratados que hayan abogado por esta

3 Las definiciones de «poética» que encontramos en los diccionarios de términos literarios responden generalmente a estos términos: «teoría interna de la Literatura» (*Diccionario de términos literarios*, M<sup>a</sup> Victoria Ayuso, Consuelo García y Sagrario Solano eds., Madrid, Akal, 1990, 302), «the theory or principles of the nature of poetry or its composition; writing that expounds such theory or principles (...) Today, the term also refers to the aesthetic principles of any literary genres, including prose forms» (*The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Ross Murfin ed., Boston/New York, Bedford Books, 1997, 289), «in modern usage, not the study of, or the technique of, poetry (véase), but the general theory of literature» (R. Fowler, *Modern Critical Terms*, London, Routledge, 1987, 184). Para una explicación más detallada del término véase W. Harris, *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, N.Y., Greenwood Press, 1992, 288-291.

4 T. Todorov, «Poétique», Oswald Ducrot y otros, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, 101.

clasificación. Pero en cualquier caso, para lo que aquí nos compete, lo importante es el cambio que se ha operado en la mente de críticos y escritores modernos. Es un hecho conocido en el campo de la filosofía que la fuerza cada vez mayor que la teoría del conocimiento ha ido adquiriendo en los últimos siglos ha desplazado a la metafísica de su lugar central. Del mismo modo se ha ido verificando esta desviación en el resto de las ciencias humanas, de manera especial cuando se ha buscado una justificación teórica o abstracta. El afán científico de los humanistas se ha centrado cada vez más alrededor de una teoría del conocimiento que se cierra sobre sí misma y no remite a la realidad. En este contexto se entiende el pensamiento de Todorov cuando afirma, de manera aparentemente opuesta a la definición arriba citada, que

l'objet de la poétique, c'est précisément sa méthode. (...) Quant à la littérature, elle est précisément le langage qui permet à la poétique de se replier sur elle-même, le médiateur que celle-ci utilise en vue de sa propre connaissance. (163-164)

Aunque es cierto que se trata de la tendencia más pujante en la crítica contemporánea, no quiero con esta generalización dar a entender que ésta ha sido la única manera de abordar la teoría. Alrededor ya de los años 20 los seguidores del New Criticism y la escuela de Chicago, apostando por un neo-Aristotelismo, trataron de recuperar las nociones antiguas de poética. M.H. Abrams, por ejemplo, distingue según el objetivo que se proponen cuatro tipos distintos de teorías literarias que se han dado a lo largo de la historia: miméticas, pragmáticas, expresivas y objetivas<sup>5</sup>. Las más interesantes, en lo que suponen de contraste con las teorías autorreferenciales que veíamos hace un momento, son las miméticas, que entienden que la literatura remite a la realidad, al universo. Abrams explica al llegar a este punto cómo a partir del siglo XVIII la interpretación que se ha dado a la *Poética* de Aristóteles no ha respetado la intención del autor, ya que la explicación moderna ha restringido esa resonancia de la naturaleza al eco que tiene la obra en el receptor (Abrams, 11-14)<sup>6</sup>.

5 Véase M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton, 1958, 6-26.

6 Los movimientos y autores a que me refiero suponen un estadio inicial dentro de la teoría literaria contemporánea, pero son el germen de las teorías actuales. Esta breve exposición teórica no tiene otro fin, como ya he dicho, que el de precisar el contenido de los conceptos de los que hablo. Y en estas teorías, precisamente por su carácter todavía general, los planteamientos son especialmente claros y significativos, y dejan ver con facilidad el trasfondo filosófico que presuponen y al que conducen.

El hecho de que la poética se entienda como una teoría que se cierra sobre sí misma o como una explicación que remite a la realidad es especialmente interesante cuando la teoría no busca en primera instancia la comprensión de la literariedad en general sino el hacerse de manera objetiva con la propia escritura. No existe actualmente en la crítica literaria un término para definir la teoría de la literatura personal de un autor, su modo de entender su propia creación literaria. Y de hecho suele utilizarse el mismo término de poética, aunque no lo recojan los diccionarios. Se habla de la «poética de tal o cual autor». Lógicamente en este tipo de poéticas no tendría sentido hablar de clasificaciones taxonómicas. El autor trata en ellas de entender el por qué y el cómo de su propia producción, y al final lo que acaba buscando es una comprensión de sí mismo y de su propia vida. Hay detrás de este tipo de poética una verdadera indagación existencial que por serlo remite indefectiblemente a un universo externo, a una realidad al mismo tiempo subjetiva y objetiva, a un tiempo vivenciado. Lo veremos más adelante al tratar las obras concretas.

### *Autobiografía*

La definición de autobiografía en la teoría contemporánea es mucho más problemática que la de poética. La crítica no sólo no mantiene una opinión común sino que este es uno de los puntos candentes de la discusión actual en teoría.

La definición tradicional podría ser muy bien la que se recoge en uno de tantos *Diccionario de términos literarios*: «relato que un autor hace de su propia vida, convirtiéndose de este modo en protagonista de la obra» (35)<sup>7</sup>. Normalmente para precisar la definición se distingue la autobiografía de otras formas parecidas: «las memorias se diferencian de la autobiografía en que recuerdan parcialmente experiencias del autor respecto a sucesos y personas conocidas» (*Diccionario...*, 36). Más explícitamente todavía:

unlike diaries and journal, which are kept for the author's private use, autobiographies are written expressly for a public audience. Autobiographies are distinguished from memories (also produced for public consumption), whose authors render an account of the people and events they have

7 Muy parecidas son las de Murfin: «a narrative account written by an individual that purports to depict his or her life and character» (*The Bedford...*, 26) o la de Cuddon: «an account of a person's life by him or herself» (*The Penguin Dictionary on Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin, 1999, 63).

known and experienced without providing the detailed reflection and introspection characteristic of most autobiographies. (*The Bedford...*, 26)

Las memorias hacen referencias a hechos conocidos, a experiencias externas. La autobiografía tiene como característica en la inmensa mayoría de los casos una «detallada reflexión e introspección», que en el caso de un escritor acaba objetivándose en forma de teoría literaria.

Hasta aquí prácticamente todos los autores están de acuerdo. Las cuestiones problemáticas sobre autobiografía que dividen los estudios modernos tienen una estrecha relación con las dimensiones gnosológicas mencionadas a propósito del autor y son fundamentalmente tres: la ficcionalidad, la identidad del narrador y la dimensión temporal<sup>8</sup>.

El primero tiene que ver con la consideración de la autobiografía como obra literaria. La ficcionalidad es reconocida de manera general como un factor clave para la definición de literatura; así fue señalado por primera vez en la crítica contemporánea por Wellek y Warren y hoy es algo admitido por la mayoría de los estudiosos. Sin embargo parece que por su propio concepto ficcionalidad y autobiografía son incompatibles. Por otra parte, cuando los autores de las autobiografías son artistas reconocidos (en el caso que nos ocupa se trata de experimentados escritores de obras de ficción) no es fácil. Desde el punto de vista del lenguaje, de la función de la escritura, de la estructura de texto, de la percepción del significado del tiempo y del espacio —todos ellos factores importantísimos para definir la literariedad de un texto— hay muchas y muy significativas similitudes. Casi todos los autores coinciden en considerar la autobiografía como obra literaria, pero justifican la ficcionalidad de maneras muy distintas, que revelan implicaciones de fondo mucho más complejas planteadas casi en los mismos términos que hemos visto en la poética.

<sup>8</sup> Ciertamente las nociones implicadas en los estudios actuales dedicados a la autobiografía son muchas más, pero estas tres pueden resumir las líneas principales. Explicando este aspecto afirma Loureiro: «Desde el punto de vista teórico, la importancia del campo autobiográfico se ha desplazado y ya no radica tanto en su capacidad de dar testimonio de una época o de la vida de un individuo (aunque en el caso de las minorías ese valor testimonial sea muy importante, precisamente por la carencia de información que sobre ellas tenemos), sino en constituir el campo privilegiado en el que se entrecruzan y dirimen hoy en día no sólo conceptos simplemente literarios sino nociones que fundamentan el conocimiento occidental; realidad referencial, sujeto, esencia, presencia, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mimesis, poder, son algunos de los temas que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía» (17 y 18).

complejas planteadas casi en los mismos términos que hemos visto en la poética.

Georges May puede muy bien servir de ejemplo de quienes opinan que «Il n'y a pas de différence essentielle entre le roman et l'autobiographie» (194). Los motivos que llevan a May a proponer esta afirmación tan tajante pueden resumirse en la siguiente explicación:

Notre esprit aime les distinctions tranchées; et notre bon sens nous dit qu'il doit en avoir une entre la réalité et la fiction et donc entre l'autobiographie et le roman. (...) L'idée même d'une pareille comparaison est absurde, puisqu'il ne s'agit pas, dans un cas et dans l'autre, du même concept de vérité. Comparer l'une à l'autre, ce n'est donc que jouer sur les mots, et aboutir à une opération aussi injuste et ridicule que celle qui consisterait à comparer un champion olympique à l'Hercule Farnèse ou une vedette de l'écran à la Vénus de Médicis. (May, 182)

La verdad absoluta es un ideal, y tanto la autobiografía como la novela son modos diferentes de tratar de llegar a ella<sup>9</sup>.

Entre los críticos españoles, Darío Villanueva ha afirmado que la ficcionalidad no tiene por qué ser dato relevante para separar géneros o para distinguir qué es literatura de lo que no lo es<sup>10</sup>. No lo considera relevante ya que en última instancia viene a defender que todo tipo de escritura es ficción, que la autobiografía tiene una «virtualidad creativa, más que referencial», que la función de la literatura no es tanto conocer la realidad (da de algún modo por supuesto que eso es imposible) como construirla. La ficcionalidad, siguiendo a Jürgen Landwerh, viene a ser simplemente una categoría que se construye pragmáticamente<sup>11</sup> y por lo tanto puede ser perfectamente plausible afirmar que la autobiografía es literatura.

A una conclusión muy similar llega Ángel Nogueira desde un punto de partida que invierte la perspectiva respecto al anterior. Nogueira defiende que todo tipo de ficción es autobiográfico: «toda obra es una forma de autobiografiarse, de escribirse, de quedarse en los pliegues del tiempo, en los escenarios de la memoria y aun de la historia cotidiana...»<sup>12</sup>. Todo lo que un hombre escribe forma parte de su biografía, y por tanto la función de la literatura es eminentemente creativa; es una manera de «autoconstruirse» del mismo modo que la ficción es una extensión del propio yo. La misma utilización del verbo copulativo permite una identificación del sujeto y el objeto y por tanto una inversión de los términos: toda autobiografía es ficción y por tanto literatura.

<sup>9</sup> Véase G. May, 1984, 180.

<sup>10</sup> Véase D. Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, 109.

<sup>11</sup> Véase D. Villanueva, *op. cit.*, 113.

<sup>12</sup> *Anthropos*, 5.



Queriendo salvaguardar de algún modo la referencia a la realidad de la autobiografía, Lejeune propone ante estas opciones su famoso «pacto autobiográfico». Como explica P.J. Eakin

Lejeune insiste, como punto de partida, en que la autobiografía es necesariamente una ficción producida en circunstancias especiales, pero que sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción<sup>13</sup>.

Lejeune considera que el sujeto —que en la autobiografía prácticamente siempre se identifica con el narrador— es siempre ficticio, pero afirma que una vez aceptado esto, el lector establece un pacto, el «pacto autobiográfico» y acepta su funcionamiento como hecho experiencial.

Como se ve por estas pocas muestras, la ficcionalidad está profundamente relacionada con la cuestión planteada de la remitencia del arte a la realidad. Dentro de las propias autobiografías esta pregunta se convierte en la interrogación sobre la relación arte y vida en la propia escritura. De la opinión que un autor tenga sobre este punto dependerá que considere que la autobiografía como un modo de entenderse o de construirse.

Los otros dos aspectos problemáticos a los que me he referido giran sobre estos mismos ejes, por lo que creo que bastará con mencionarlos. El primero, que enlaza precisamente con esta última reflexión, es el narrador. ¿Existe un narrador ficcional y un autor real o en el caso de la autobiografía ambos se identifican? La cuestión remite a la posición de los autores respecto a la ficcionalidad. Las corrientes psicoanalistas han introducido un nuevo aspecto en la consideración del narrador que es el de la otredad, el planteamiento especular, el desdoblarse del yo para poder entenderse a través del otro (el «je est un autre», de Rimbaud). En general, los autores que han trabajado en la autobiografía desde el punto de vista de la psicología insisten en este aspecto de la división del yo, que en última instancia viene a reforzar la idea de la dimensión constructiva de la autobiografía y la ficción como artificio<sup>14</sup>.

En este contexto encuentra todo su sentido el problema del tiempo. Las autobiografías tienen una perspectiva retrospectiva. Miran hacia el

13 Ph. Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, 20.

14 «Si lo escrito es sobre el sujeto de esa escritura, como es el caso que nos ocupa, entonces es el propio autor el que queda objetivado y exhibido como objeto. Pero el objeto que exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura» (C. Castilla del Pino, *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989, 147).

En este contexto encuentra todo su sentido el problema del tiempo. Las autobiografías tienen una perspectiva retrospectiva. Miran hacia el pasado y tratan de comprender el tiempo hecho vida. Incluso en su dimensión temporal más externa, relativa al momento de la vida de los autores en que están escritas, reflejan esa tendencia hacia el pasado. En su mayor parte están escritas en una edad ya madura y suponen un momento de reflexión sobre lo ya vivido. Pero además la temporalidad tiene otra dimensión interna que tiene que ver con el fin de la escritura. Escribir una autobiografía es en una gran parte de los casos la manera que tienen los autores de contrarrestar el tiempo, de triunfar de algún modo sobre la muerte. Hay por tanto una función autocomprensiva de la autobiografía y otra constructiva. Esta última tiene significados muy distintos si esa construcción se entiende como un desdoblamiento real o si se entiende como un proyecto de futuro.

Si nos atenemos a los ejemplos seleccionados, el único relato propiamente ficcional es el de *El escritor*, de Azorín, que no se presenta al público como una autobiografía sino como novela. Si admitiéramos como fundamental el factor de la ficcionalidad, sería el único ejemplo literario de los que hemos tomado. Las *Memorias* de Baroja serían un subgénero histórico, los «Ejercicios espirituales» de Valle un ensayo de carácter casi esotérico y *Cómo se hace una novela* de Unamuno tendría que estrecharse dentro de la definición de ensayo, aunque es evidente que sobrepasa ese esquema genérico.

## 2. Aproximación a los textos

Los temas tratados hasta aquí cobran una riqueza sorprendente en el momento de abordar los textos de creación. Desde el punto de vista metodológico —y por razones obvias de espacio— he querido limitar el análisis al primer acercamiento que tenemos a estos libros; al planteamiento que se adivina en el título y el modo de comenzar el prólogo. Estas pocas líneas presentan las suficientes sugerencias como para establecer comparaciones y articular el estudio. En el caso de Unamuno y Azorín, también he tenido en cuenta las citas previas que encabezan los libros.

Los títulos de las obras que aquí se tratan hacen sobre todo referencia a la poética, pero en ellos se adivina la doble vertiente que nos ocupa. El de Baroja, *La intuición y el estilo*, apunta a dos nociones fundamentales en cualquier teoría estética. La intuición se relaciona con la gnoseología subyacente —lo hemos visto— a toda teoría humanística, es un modo de conocer la realidad. Un modo que percibe de manera íntima e instantánea, sin el apoyo del análisis y la síntesis y que por lo tanto es capaz de entender más allá de la razón. La segunda, el estilo, hace relación más

nejada por el hombre y el sello subjetivo que imprime sobre ella la persona<sup>15</sup>. Por tanto tenemos ya desde el título la doble perspectiva de lo abstracto y lo concreto, lo teórico y lo individual. Además, en el caso de Baroja, el título tiene a su vez un subtítulo, o, más propiamente, el título es un subtítulo de una colección más general llamada *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, de la que forma el tomo número V. «Memorias» es un título genérico (en este caso me refiero a lo perteneciente a un género antes que a lo general). Es el propio autor quien clasifica así un conjunto de siete tomos en los que tanto trata episodios personales (tomo II, «Familia, infancia y juventud») como presenta a personajes que se relacionaron solo de manera indirecta con él (tomo IV, «Galería de tipos de la época»). El título propiamente es metafórico y en cierto sentido casi redundante con respecto a «Memorias»: «Desde la última vuelta del camino». Baroja escribe, como la inmensa mayoría de quienes escriben sobre sí mismos, desde la conciencia del final que se acerca: «la última». Hay también en este título una voluntad de autocomprensión, de ordenación, una referencia al sentido. Por una parte el camino es lineal, lo cual implica una dirección, pero por otra parte Baroja habla de «vuelta», lo cual impide mantener a la vista el final o el principio y por tanto puede ocultar el sentido. La última vuelta es la que permite ver el fin y por tanto asegurar el sentido del trayecto. Quizá sólo desde ahí es posible comprender todo el camino previamente recorrido.

*La lámpara maravillosa* es menos explícita, pero no menos sugerente. La lámpara es la fuente de la luz, símbolo del conocimiento y de la belleza. La luz es fuente de conocimiento objetivo, puesto que no *crea* sino que *ilumina* una realidad ya creada. La luz permite el descubrimiento, desvela. Por otra parte, «maravillosa» habla de la fantasía, término que pertenece también a la teoría del conocimiento en la misma línea de la intuición. Podría sugerirse que el adjetivo desautoriza al nombre que acompaña, que lo maravilloso es por definición irreal. Pero la restauración de la fantasía como parte de la realidad en un mundo de racionalismo omniabarcante había sido tarea de los simbolistas y parnasianistas predecesores de Valle. El título es también por lo tanto expresión del ideal estético modernista. Un ideal en el que la deformación estética no es irreal sino expresión de una realidad más profunda, más allá de la simple razón abstracta. El libro de Valle, como el de Baroja, tiene un subtítulo de carácter genérico: *Ejercicios espirituales*. Esta expresión, como tal, tiene un significado propio, concreto y delimitado («los que se practican por algunos días, retirándose de las ocupaciones del mundo, y dedicándose a la oración y penitencia»). Valle-Inclán, sin desdeñar esta acepción, por lo extraño de semejante expresión a la cabeza de unos en-

15 Véase M.A. Labrada, *Estética*, Pamplona, EUNSA, 1998, 145-149.

tican por algunos días, retirándose de las ocupaciones del mundo, y dedicándose a la oración y penitencia»). Valle-Inclán, sin desdeñar esta acepción, por lo extraño de semejante expresión a la cabeza de unos ensayos estéticos hace que miremos también al significado originario del sustantivo más el adjetivo, de los ejercicios del espíritu o los trabajos espirituales. Pero no se trata sin más de una metáfora. Así se expresa él mismo en el prólogo explicando el título y el subtítulo de su obra:

Estos EJERCICIOS ESPIRITUALES son una guía para sutilizar los caminos de la Meditación, siempre cronológicos y de la sustancia misma de las horas. Ante la razón que medita se vela en el misterio la suprema compuna ficción producida en circunstancias especiales, pero que sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su estatus como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción<sup>16</sup>.

Trataremos los temas que aquí se dejan ver al hablar más adelante del comienzo del prólogo de *La lámpara maravillosa*. De momento baste con reconocer que Valle apunta a lo personal (no estrictamente autobiográfico, de momento) y a lo gnoseológico ya desde la portada de su libro.

El título de la novela de Azorín es el más cercano a lo biográfico, en cuanto que no habla de una idea o un concepto sino de una persona. *El escritor* no está definido por su nombre sino por su oficio. Un oficio que es irremediablemente el del autor de la novela, se identifique o no con el protagonista del libro. El modo de nombrar al escritor es distante, y por lo tanto no parece que se busque de manera directa la autobiografía, a no ser que se trate de una moderna autobiografía en tercera persona. El hecho de que el título se refiera directamente al que suponemos el protagonista hace sin embargo sospechar de una fuerte carga biográfica en la narración. En cualquier caso, también en su primera edición aparece *El escritor* con un subtítulo aclaratorio: «novela», que parece querer hacer disipar cualquier duda sobre el contenido ficcional del libro.

Por último, el título de la obra de Unamuno es concreto, aunque ambiguo. Inés Azar habla de tres modos distintos de entender el verbo de *Cómo se hace una novela*: «a) *se hace*: "es hecha (por su autor)", b) *se hace*: "debe hacerse", c) *se hace*: "se hace a sí misma"»<sup>17</sup>. Las dos primeras opciones podrían hacer pensar en esas poéticas «antiguas», en un manual técnico o sistemático que hace referencia al modo y no al por qué o al para qué. El tercer significado salta a una reflexión estética mu-

16 Ph. Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, 20.

17 I. Azar, «La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*», *MLN*, 85 1980, 203.

Los autores que estamos viendo utilizan por tanto títulos explícitos que dejan ver el contenido poético que tienen sus obras. Dan una importancia clara al hecho del conocimiento y aluden también a la manera personal de desarrollar el arte. También encontramos contradicciones genéricas, al menos aparentes, expresadas en los subtítulos o denominaciones.

Pero demos un paso más adelante y entremos en la primera página del libro. Dos de ellos, el de Unamuno y el de Azorín, tienen citas previas, muy significativas en ambos casos para el tema que nos ocupa. El lema que precede a *Cómo se hace una novela* pertenece a uno de los libros más emblemáticos —para algunos el primero— del género autobiográfico: *Las Confesiones* de San Agustín. Unamuno la deja en el latín original: «*mibi quaestio factus sum*» y él mismo la traduce y glosa casi al final del libro:

Y yo me he hecho problema, cuestión, proyecto de mí mismo. ¿Cómo se resuelve esto? Haciendo del proyecto trayecto, del problema *meta-problema*; luchando. Y así luchando, civilmente, ahondando en mí mismo como problema, cuestión, para mí, trascenderé de mí mismo y hacia adentro, concentrándome para irradiarme, y llegaré al Dios actual, al de la historia. (203)

«Me he hecho cuestión de mí mismo». El libro que sigue a esta cita tiene muchas posibilidades de contar con una fuerte carga autobiográfica. Y esa autobiografía no va a ser una simple recopilación o incluso reordenación de recuerdos. Es un planteamiento de dirección, de sentido. Y el sentido exige un principio y un fin, un principio que explique un fin. La autobiografía en este caso no tiende al pasado sino al futuro, no mira hacia atrás sino hacia adelante o, si se prefiere, mira hacia atrás con el fin de poder mirar hacia adelante. La explicación de Unamuno es inequívoca en este sentido. También hay en esta cita —tal y como la glosa Unamuno— una fuerte carga metaliteraria, ya que esta comprensión, en el caso de Unamuno, sólo puede hacerse a través de la escritura. Hacer del «proyecto trayecto» y del «problema metaproblema» es escribir la propia vida, es objetivar, hacer físico el problema de su sentido, darle una consistencia que pueda reflejarse en palabras, de modo que la vida se comprenda y proyecte a través de los escritos<sup>18</sup>.

18 Esta afirmación es válida también a la inversa: «*Cómo se hace una novela* ilustra sobremanera la subjetividad agónica predicada por Unamuno. Como señala A. Zubizarreta [A. Zubizarreta, *Unamuno en su novela*. Madrid, Taurus, 1960], la obra deja sentado que no hay argumento más novelable que la propia existencia» (A.M. Fernández, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1991, 40). También lo afirma Unamuno en el texto de *Cómo se hace una novela*: «Sí, toda no-

*El escritor* comienza con dos citas, una de Goethe y otra de Gracián. La primera es muy significativa desde el punto de vista de la poética: «La acción es la verdadera fiesta del hombre». La referencia aristotélica es ineludible: el centro de su *Poética* es la afirmación de que la unidad interna de la representación artística se consigue gracias a su fin: la representación de hombres en acción<sup>19</sup>. Y lo importante, como afirma García Yebra en su edición de la *Poética*<sup>20</sup>, es precisamente la «acción», su papel de actantes, más que su calidad de hombres. ¿Se refiere Azorín al utilizar esta cita a la acción de escribir o al hecho de escribir acciones? Hay en cualquier caso un ponerse, algo de esa lucha a la que se refiere Unamuno. Lucha que en este caso hay que entender en clave de trabajo y de «fiesta», quizá por tanto de encuentro de uno mismo y de descubrimiento de sentido.

La segunda sentencia la toma Azorín de *El Héroe* de Gracián: «¿Qué importa que el entendimiento se adelante si el corazón se queda?» Al igual que la cita que le precede habla de la importancia de la unión entre conocimiento y vida, entre arte y vida. Una buena obra de arte es la que impulsa a la acción, y la acción es la fiesta del hombre. Entendimiento y corazón no pueden llevar un camino separado o paralelo, tampoco uno puede adelantarse a otro. Azorín desconfía tanto de un arte exclusivamente conceptual como sentimental. La acción real tiende a exigir la armonía de las partes.

Si hasta aquí la carga poética era la que tenía más fuerza, en los comienzos de los libros vamos a encontrar mayoritariamente unas características que nos harán pensar en la dimensión autobiográfica de los libros que tratamos.

Unamuno y Baroja comienzan en presente y en primera persona. Ambos se nos presentan en el propio acto de escribir, augurando de este modo una forma autobiográfica y metaliteraria. Veamos primero el texto del «Prólogo» de Unamuno:

Cuando escribo estas líneas, a fines del mes de mayo de 1927, cerca de mis sesenta y tres, y aquí, en Hendaya, en la frontera misma, en mi nativo país

---

Como señala A. Zubizarreta [A. Zubizarreta, *Unamuno en su novela*. Madrid, Taurus, 1960], la obra deja sentado que no hay argumento más novelable que la propia existencia» (A.M. Fernández, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1991, 40). También lo afirma Unamuno en el texto de *Cómo se hace una novela*: «Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo...» (63).

19 Véase M.A. Labrada, *op. cit.*, 170-171.

20 V. García Yebra (ed.), nota 33.

que titulé: *Cómo se hace una novela*. No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica. (85)

Unamuno mientras escribe el prólogo recuerda el momento en el que escribió el libro que tenemos entre las manos. Para ello introduce una fecha real, externa, y menciona su propia edad. Nos encontramos ante una obra relativamente tardía, escrita en un momento de suficiente madurez como para que tenga sentido la mirada hacia atrás. Al mismo tiempo nos damos cuenta de que el espacio de tiempo sobre el que se vuelve la mirada es muy breve; apenas dos años. El libro no abarca mucho más. La localización espacial no sólo aporta el segundo eje necesario para completar el telón del fondo del escenario de la memoria: Unamuno se encuentra en Hendaya, «en la frontera misma». Unamuno escribe «desde fuera», desde el exilio, con todo el peso de la nostalgia («en mi nativo país vasco, a la vista tantálica de Fuenterrabía»). El momento que revive es también evocado como lejanía, distancia: «mi soledad de París». El tono que imprime esta distancia es duro y bronco. Trágico, dice el mismo Unamuno.

El acercamiento de Baroja en su «Prólogo largo y difuso» tiene un tono mucho más descriptivo; se centra solamente en el entorno espacial:

Comienzo a escribir este libro en el Hotel María Cristina, de San Sebastián, en un cuarto grande y demasiado pomposo para mí, que tiene un balcón que da al río. El panorama poco teatral me gusta más que el de la playa, y me parece menos monótono. La vista domina el espacio entre dos puentes. El de la derecha, el de Santa Catalina, el más antiguo de San Sebastián, y el de la izquierda, el puente del Kursaal, con unos farolones grandes de piedra con globos de luz. (7)

Es una presentación en la que se alarga, describiendo con detalle el paisaje que le rodea y las personas que forman parte de su escenario. Baroja está mirando también su tierra natal, pero a diferencia de Unamuno él lo hace desde dentro. El estilo resulta mucho más sosegado, y da lugar a una ironía a veces amable y otras veces, según va avanzando la escritura, mucho más mordaz. El cuarto desde el que escribe es «grande y demasiado pomposo para mí», muy distinto del «cuartito de la pensión» de Unamuno. Baroja se encuentra en una posición privilegiada y puede elegir su punto de vista «poco teatral» pero lleno de grandeza, histórica, de materiales, de tamaño. Como se trata de una situación buscada, elegida, Baroja va a extenderse (dentro de la relatividad que el término tiene en Baroja) a la hora de describirlo. Las características de este espacio, como en el caso de Unamuno, tampoco son irrelevantes.

La obra de Azorín aparentemente no tiene introducción, pero el primer capítulo es en realidad una reflexión a modo de prólogo que plantea el trasfondo del libro antes de entrar en la acción. En el libro que apa-

mino tiene en Baroja) a la hora de describirlo. Las características de este espacio, como en el caso de Unamuno, tampoco son irrelevantes.

La obra de Azorín aparentemente no tiene introducción, pero el primer capítulo es en realidad una reflexión a modo de prólogo que plantea el trasfondo del libro antes de entrar en la acción. En el libro que aparentemente tiene más características biográficas nos encontramos con un comienzo profundamente atípico, que hubiéramos aceptado como mucho más lógico en cualquiera de los dos libros anteriores. Desde el principio el narrador nos habla también en primera persona y en presente, pero el tema que nos plantea es de carácter especulativo:

Nada en suma. Absolutamente nada. Nada que se salga del carril cotidiano. La vida fluye incesable y uniforme: duermo, trabajo, discorro por Madrid, hojeo al azar un libro nuevo, torno a casa, leo de pensado, escribo bien o mal —seguramente mal—, con fervor o con desmayo. De rato en rato me tumbo en un diván y contemplo el cielo, añil o ceniza. ¿Y por qué habrá de saltar de improviso el evento impensado? Trabajamos día tras día. Trabaja tú, pintor, y trabaja tú, poeta. Lo que caiga fuera de nuestro trabajo serán efímeros episodios. Episodios placenteros o dolorosos. Pluma en mano, pluma en las cuartillas, paliemos el dolor. ¿Dónde está nuestro Leteo? En el afán diario. O acaso, a través de la obra, hacemos ese dolor más delicado. (13)

El título de este primer capítulo es un significativo «Nihil». «Nihil» en un contexto de creación, y además en latín, no puede menos que recordar la creación originaria, la que se narra al comienzo del Génesis. Es la nada de la que surge la obra. Una nada que parece no permitir ni las «blancas páginas» con las que Unamuno comienza —el libro, no el prólogo— *Cómo se hace una novela*, las mismas «blancas cuartillas» con las que acaba Azorín su primer capítulo. Es una nada absoluta, «absolutamente nada». Sin embargo esta nada se relativiza al llegar la tercera frase en ese «nada que se salga del carril cotidiano»; en la nada humana que siempre parte de algo pero que siempre se encuentra como una sorpresa inesperada: «¿y por qué habrá de saltar de improviso el evento impensado?». Azorín entra de lleno en una cuestión poética y gnoseológica, la misma de la intuición y de la lámpara maravillosa, y plantea de manera tangencial a ella la del trabajo y la inspiración.

Sin embargo los elementos autobiográficos también están presentes. La localización espacial (Madrid, la casa, las calles, el diván); un atisbo de referencia temporal (cielo añil o ceniza) que no tiene sentido concretar más por razones estilísticas y de contenido: «la vida fluye incesable y uniforme». La primera persona es clara, y a pesar de que sabemos que nos encontramos ante una novela (la carga ficcional es clarísima a partir del segundo capítulo que es continuación lógica del primero, no supone un salto de la realidad a la ficción) el autor parece empeñarse en dejarnos



en lo futuro y lo pretérito tira de nosotros violentamente» (14). También Azorín se sitúa en el futuro aunque para ello tenga que mirar hacia atrás.

Por último tenemos el libro de Valle Inclán. Como *El escritor*, *La lámpara maravillosa* entra directamente en un prólogo específicamente poético y conceptual, en este caso sin «paliativos» novelescos o aparentemente autobiográficos. El nombre de la introducción, «Gnosis» no deja de ser elocuente del tono filosófico y casi místico que recorre toda la obra. El título sugiere —y no decepciona— una reflexión sobre el modo de conocer del hombre:

Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones y pensamientos con pensamientos. (65)

El tono es, como vemos, completamente distinto. Sin embargo, no se trata de una teoría objetiva expresada de manera abstracta: Valle habla también en presente y en primera persona. En su caso la localización temporal y espacial, la evidencia autobiográfica, tendrá que esperar al primer capítulo, que comienza del siguiente modo: «Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual» (70). En *La lámpara maravillosa* los géneros se mezclan de manera tan compleja como en el libro de Unamuno<sup>21</sup>. Valle al tomar la perspectiva de la poética y no de la autobiografía comienza reflexionando sobre el modo y el método. Pero a pesar de ofrecernos una teoría válida de manera universal su punto de vista es estrictamente personal y por lo tanto, al igual que Azorín, cuando mira hacia atrás vuelve hasta el comienzo de su carrera de escritor. Se diferencia en esto de Baroja y Unamuno, que hablan desde la madurez literaria y reflexionan desde los conocimientos adquiridos, sin fijarse en el proceso del aprendizaje.

Valle distingue dos modos de conocer que, como explica, pertenecen a la tradición mística. Esta tradición, al igual que veíamos en Baroja, acepta la realidad como algo superior a la capacidad razonadora del hombre. Para conocer esa realidad es necesario (además del analítico, es importante no separarlos) otro tipo de conocimiento, que Baroja llama intuición y Valle Contemplación.

21 Blanco Pascual afirma en este sentido en su estudio preliminar que «en *La lámpara maravillosa* confluyen y se superponen varios moldes formales: la narración de experiencias, la elaboración de una normativa disciplinar encaminada a controlar tales experiencias y la exégesis del mundo y de la existencia que pretende explicar teóricamente el significado y alcance de las mismas» (52).

Valle distingue dos modos de conocer que, como explica, pertenecen a la tradición mística. Esta tradición, al igual que veíamos en Baroja, acepta la realidad como algo superior a la capacidad razonadora del hombre. Para conocer esa realidad es necesario (además del analítico, es importante no separarlos) otro tipo de conocimiento, que Baroja llama intuición y Valle Contemplación.

### 3. *Algunas reflexiones*

Queda entonces ahora la tarea de cotejar los postulados que presenta la teoría crítica con las nociones que se apuntan en las obras teóricas de los autores literarios.

Frente a cualquier tipo de poética «taxonómica» la mezcla de géneros (mucho más evidente cuando se entra en la totalidad de los textos) habla de la libertad de autores que ya han demostrado suficientemente su valía en el campo de la ficción. Ficción que se acepta indudablemente como tal en lo que tiene de estilizamiento estético pero que no entidad propia en una concepción del mundo que admite sin duda la capacidad del hombre de hacerse con la realidad.

Por supuesto no con «toda» la realidad. Los autores comprenden que la realidad es cognoscible, pero probablemente no toda y seguramente no toda del mismo modo. El escritor es consciente de su mirada particular, de su intuición, de su capacidad de contemplación. Se sabe poseedor de una «lámpara» capaz de iluminar certeramente una realidad más plena. Y se pregunta entonces sobre el modo de transmitirla, al «cómo se hace», al estilo personal, a la posibilidad de transmitir lo «maravilloso», de hacer ver la «fiesta» del hombre. Aquí es importante también el factor de lo «improvisado» del «evento inesperado» que acepta el arte como don.

En este contexto no tiene ningún sentido una poética que se vuelva sobre sí misma, una teoría autorreferencial. Sería en todo caso una poética alejada de la creación literaria, y, como apuntan los textos citados, profundamente distinta de la comprensión que de la literatura tienen los propios escritores.

La literatura entonces remite a la realidad. Y también la autobiografía. Los autores demuestran una confianza en la palabra que queda de relieve en las descripciones que realizan del entorno en el que escriben y, sobre todo, en la utilización del tiempo presente y la primera persona verbal. Ese posicionamiento es positivo, firme, tanto en un caso como el de Baroja, que tiene una posición privilegiada, de seguridad, como en Unamuno, que escribe desde la distancia inconmensurable y desamparada

cimiento propio que se contrasta con la realidad externa, con la objetividad de la escritura y con la adecuación al fin propio.

La distancia entre unos autores y otros es realmente sorprendente. El acercamiento no es sólo diverso sino casi opuesto. Es probable que haya que revisar la teoría para que encontremos el modo de dar respuesta a las obras de los creadores. Ciertamente cada uno de los temas que descubren simplemente los primeros párrafos de los prólogos son inagotables, y animan a avanzar en su contenido a lo largo de los libros.

#### OBRAS CITADAS

- Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Norton, 1958.
- Aristóteles, *Poética*, Tomás García Yebra ed., Madrid, Gredos, 1974.
- Azorín (Martínez Ruiz, J.), *El escritor*, Madrid, Austral, 1952.
- Azar, Inés, «La estructura novelesca de *Cómo se hace una novela*», *MLN*, 85 1980, 184-206.
- Baroja, Pío, «Sobre la manera de hacer novelas», *Las horas solitarias. Obras completas V*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, 252-254.
- *La intuición y el estilo (Desde la última vuelta del camino. Memorias. Tomo V)*, Madrid, Caro Raggio, 1983.
- Castilla del Pino, Carlos, *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 21ª ed., 1992.
- Diccionario de términos literarios*, Mª Victoria Ayuso, Consuelo García y Sagarrio Solano eds., Madrid, Akal, 1990; voces «autobiografía» y «poética».
- Fernández, Ana María, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1991.
- Fowler, Roger, ed. *Modern Critical Terms*, London, Routledge, 1987.
- Harris, Wendell V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, New York, Greenwood Press, 1992.
- Labrada, Mª Antonia, *Estética*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel G., «La autobiografía española: actualidad y futuro», *Anthropos*, octubre, nº 125, 1991, 17-19.

- Harris, Wendell V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, New York, Greenwood Press, 1992.
- Labrada, M<sup>a</sup> Antonia, *Estética*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel G., «La autobiografía española: actualidad y futuro», *Anthropos*, octubre, n<sup>o</sup> 125, 1991, 17-19.
- May, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Nogueira, Ángel, ed., «Autobiografía», número monográfico de *Anthropos*, octubre, n<sup>o</sup> 125, 1991.
- Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Madrid, Anthropos, 1989.
- The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Ross Murfin ed., Boston / New York, Bedford Books, 1997; voces «autobiography» y «poetics».
- The Penguin Dictionary on Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin, 1999; voz «autobiography».
- Todorov, Tzvetan, «Poétique», Oswald Ducrot y otros, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, 99-166.
- Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1997.
- Valle Inclán, Ramón María del, *La lámpara maravillosa*, Francisco Javier Blanco Pascual ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Villanueva, Darío, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.